



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Własny pokój : rola przestrzeni zamkniętych w opowiadaniu Doris Lessing "Pokój nr 19"

Author: Martyna Grodzka

Citation style: Grodzka Martyna. (2015). Własny pokój : rola przestrzeni zamkniętych w opowiadaniu Doris Lessing "Pokój nr 19". W: A. Świeściak, S. Trela (red.), "Strychy / piwnice : inne przestrzenie" (S. 143-152). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Martyna Grodzka

WŁASNY POKÓJ.
ROLA PRZESTRZENI ZAMKNIĘTYCH
W OPOWIADANIU
DORIS LESSING *POKÓJ NR 19*

Pojęcie pokoju jako przestrzeni symbolicznej jest powszechnie wykorzystywane w kobiecej literaturze anglojęzycznej. Z pewnością fundamentalnym tekstem dla tej koncepcji jest wydane w 1929 roku studium-manifest Virginii Woolf *Własny pokój*, w którym autorka wyraża przekonanie, że stworzenie dla kobiet przestrzeni fizycznej (utożsamianej przede wszystkim z niezależnością finansową) oraz intelektualno-twórczej stanowi warunek niezbędny do ich rozwoju osobistego. Ta problematyka pojawia się również w innych tekstach, m.in. w *Dziwnych losach Jane Eyre* Charlotte Brontë, *The Awakening*¹ Kate Chopin, *The Yellow Wallpaper* Charlotte Gilman, *Szklanym Kloszu* Sylvii Plath, *The Bloody Chamber* Angeli Carter oraz w opowiadaniu Doris Lessing *Pokój numer 19*. Niniejszy artykuł będzie poświęcony ostatniemu z przywołanych utworów.

Ze względu na zastosowane techniki narracyjne opowiadanie Lessing wyraźnie dzieli się na dwie części. W pierwszej narrator starannie tworzy obraz idealnego małżeństwa i rodziny głównej bohaterki utworu — Susan Rawlings. Kobieta odpowiada koncepcji tzw. anioła w domu (*the Angel in the House*), czyli popularnej w XIX i na początku XX wieku w kulturze brytyjskiej

¹ Książki, których tytuły zostały podane w tekście w języku angielskim, nie zostały przetłumaczone na język polski.

postaci niezastąpionej żony i matki, nadzorującej perfekcyjne gospodarstwo, które stanowi sens jej istnienia i świadczy o niej samej².

S. rezygnuje z rozwoju własnej osobowości i jakichkolwiek ambicji. Kiedy dowiaduje się, że jest w ciąży, odchodzi z pracy i w pełni poświęca się obowiązkom domowym. Opuszcza także własne mieszkanie – prywatną, indywidualną przestrzeń – aby przenieść się wraz z mężem, Matthew, do imponującego białego domu na przedmieściu, powielając tym samym wzór promowany przez rodziny klasy średniej w latach powojennych.

Momentem zwrotnym dla fabuły staje się wyznanie M., że dopuścił się zdrady małżeńskiej. I choć bohaterowie bagatelizują to zdarzenie, to jednak zaburza ono ich dotychczasowe relacje; staje się także początkiem cierpień S., związanych z kolejnymi, na pozór niewinnymi zradami męża. Od tej chwili zauważamy zmianę perspektywy narracyjnej³: choć narrator wciąż mówi w trzeciej osobie, przyjmuje punkt widzenia bohaterki, przez co opowieść staje się intymna, przypominając do złudzenia technikę wewnętrznego monologu. Podporządkowana zaburzonemu stanowi psychicznemu bohaterki, sprawia ona, że czytelnik – który uzyskuje bezpośredni dostęp do świadomości kobiety – doświadcza lekturowej frustracji.

S., nękana przez lęki i urojenia, sama diagnozuje swój stan i zaleca sobie terapię polegającą na stworzeniu sobie własnej przestrzeni, miejsca, w którym nie byłaby stale skazana na obecność bliskich:

Układała plan, gdzie się ukryć, [...] potrzebowała takiego miejsca albo takiego układu, żeby nie musiała ciągle myśleć o tym, że: „Za dziesięć minut muszę zadzwonić do Matthew i powiedzieć... a po dzieci muszę wyjechać już o wpół do czwartej [...]”. Nigdy nie mogła

² Virginia Woolf skrytykowała ten model w wykładzie *Professions for Women* z 1931 roku.

³ S.L. JANSEN: *Reading Women's Worlds from Christine de Pizan to Doris Lessing*. Londyn 2011, s. 177.

się zapomnieć; nigdy naprawdę nie pozwalała sobie na zapomnienie się. [...] Była więźniem...⁴

Własna przestrzeń, o którą zabiega S., jest tożsama z pragnieniem, by odzyskać indywidualność utraconą przed dwunastu laty, kiedy na świecie pojawiło się jej pierwsze dziecko⁵. Lessing podziela w tej kwestii poglądy swojej wielkiej poprzedniczki, Virginii Woolf, podkreślając, jakie znaczenie dla osobistego rozwoju kobiety ma własny pokój, pojmowany i fizycznie, i symbolicznie.

W opowiadaniu rozwój choroby psychicznej (bo taką formę ostatecznie przybierają lęki i zaburzenia bohaterki) zostaje powiązany z konkretną przestrzenią, którą bohaterka oswaja na własny użytek. Co ciekawe, w początkowym stadium choroby S. postanawia odseparować się od ogrodu, gdyż budzi on jej niepokój. W tekście *Garden Identity and Garden Design in Victorian England* Susan Ford⁶ zwraca uwagę na fakt, że ogród w epoce wiktoriańskiej, jako obszar związany z gospodarstwem, pozostawał strefą wpływu mężczyzny. To właśnie w przestrzeni przypisywanej panu domu bohaterka Lessing dostrzega obiekt swoich lęków, które przybierają formę męskiego demona. Jednak nie pozostaje on w ogrodzie na długo: z dnia na dzień przekracza także próg „wspaniałego, białego domu nad rzeką”:

[...] stwierdziła, że odczuwa niechęć przed wejściem do swojego wielkiego i pięknego domu, jakby czekało ją w nim coś, czego wolałaby uniknąć [...]. Usiadła na ławce i próbowała się uspokoić, patrząc na drzewa i brunatny prześwit rzeki. Ale napięcie, które ją wypełniało niczym panika, nie ustępowało — jakby w ogrodzie razem z nią był jej wróg⁷.

⁴ D. LESSING: *Pokój* nr 19. Przeł. W. NIEPOKÓLCZYCKI. Warszawa 1966, s. 98.

⁵ C. WEISBROD: *Butterfly, the Bridge: Essays on Law, Narrative and Family*. Ann Arbor 2007, s. 43.

⁶ S. FORD: *Garden Identity and Garden Design in Victorian England*. W: *Writing places and mapping words: readings in British cultural studies*. Red. D. JARRETT, T. SŁAWEK. Katowice 1996.

⁷ D. LESSING: *Pokój* nr 19..., s. 92.

Pierwszą próbę odnalezienia własnego pokoju bohaterka podejmuje, zaszywając się w sypialni na piętrze. Jednak pomieszczenie to nie staje się bezpiecznym zaciszem, gdyż domownicy wciąż mają zbyt łatwy dostęp do niego, poza tym stale oczekują obecności i pomocy S. Coraz bardziej sfrustrowana, umacnia się w przekonaniu, że tylko prawdziwie własny pokój stanie się ratunkiem przed pogłębiającą się chorobą psychiczną.

Kolejny wybór pada na niewielką sypialnię na strychu, co nieodparcie nasuwa skojarzenie z koncepcją *The Madwoman in the Attic*⁸, czyli obrazu kobiety ograniczonej do przestrzeni tajemniczej i ukrytej, izolowanej od otoczenia, dla którego z jakiegoś powodu jej postać jest zagrożeniem lub problemem. S., która ze względu na rosnącą frustrację nie radzi sobie z codziennością, wycofuje się do praktycznie nieużywanej części domu. W opowiadaniu Lessing pomieszczenie na strychu zostaje ochrzczone przez domowników mianem „Pokoju Matki”, co jednoznacznie definiuje rolę bohaterki w życiu jej rodziny. Podobnie jak protagonistka powieści Woolf *Pani Dalloway*, w świadomości otoczenia S. jest postrzegana poprzez pryzmat funkcji, jakie pełni. Bohaterka Woolf, Clarissa, to pani Richardowa Dalloway, natomiast S. to przede wszystkim Matka. W obu przypadkach imiona kobiet (a tym samym ich indywidualność) zostają na dobre zastąpione określeniami: „żona Richarda” oraz „Matka”.

Co więcej, napis, który pojawia się na tabliczce umieszczonej na drzwiach pomieszczenia na poddaszu: „Pokój prywatny! Nie wchodzić!”⁹, zostaje wykonany kolorowymi kredkami przez dzieci. W ten sposób narrator raz jeszcze zwraca uwagę czytelnika na umniejszenie powagi prywatnej przestrzeni zajmowanej przez S.¹⁰. Kiedy bohaterka przebywa w swoim pseudo-pokoju, w domu panuje męcząca konspiracja, dzieci i ich przyjaciele uciszają się wzajemnie pod drzwiami, szepczą i przebiegają na palcach. Jak trafnie zauważa Sharon Jansen, pomieszczenie to nie spełnia wy-

⁸ S.M. GILBERT, S. GUBART: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. New Heaven, London 2000.

⁹ D. LESSING: *Pokój nr 19...*, s. 102.

¹⁰ S.L. JANSEN: *Reading Women's Worlds...*, s. 179.

magań „własnego pokoju” (Woolf), w którym bohaterka mogłaby malować, rzeźbić, wywoływać zdjęcia, napisać wiersz, sztukę czy też powieść¹¹. Staje się on przedmiotem żartów S. i M., a sama bohaterka czuje się w nim jeszcze bardziej osaczona niż w sypialni na piętrze. Cały eksperyment kończy się fiaskiem:

Ale teraz, gdy miała ten pokój i mogła się w nim schronić, kiedy tylko chciała, rzadko z niego korzystała — czuła się w nim bardziej uwięziona niż w sypialnym. Kiedyś poszła tam po lunchu, [...] i siedziała przez chwilę, patrząc na ogród. Zobaczyła, jak dzieci wybiegają rżędem z kuchni i stają, patrząc w górę na jej okno zakryte firanką. Wszystkie — jej dzieci i ich przyjaciele — rozprawiały o „pokoju mamy”. Kilka minut później, bawiąc się w coś, cała gromada wpadła biegiem na schody z głośnym tupotem, ale nagle hałas ustał, jakby zleciały w jakąś przepaść. Przypomniały sobie, że ona tam jest i uciszyły natychmiast: — Sza, cicho, nie przeszkadzajcie jej...¹²

Ostatecznie „Pokój Matki” staje się kolejną z rodzinnych bawialni, w której udręczona S. spędza czas z gosposią i dziećmi. Kiedy te ostatnie przejmują kontrolę na poddaszu, w polskim tłumaczeniu oplatają matkę „siecią kochających ramion”¹³, zaś w dosłownym przekładzie bohaterka dostaje się do środka „ludzkiej klatki kochających kończyn” („the human cage of loving limbs”¹⁴). Użycie tej na pozór niewinnej metafory tylko podkreśla uwięzienie S., która staje się zakładnikiem własnej rodziny. Próba wyznaczenia indywidualnej przestrzeni we własnym domu prowadzi wyłącznie do pogorszenia stanu bohaterki.

Równocześnie w jej umyśle wzrasta się poczucie osaczenia oraz pragnienie odizolowania się od otoczenia: „[...] marzyła, żeby mieć pokój albo takie miejsce, gdzie mogłaby pójść i posiedzieć,

¹¹ Ibidem, s. 180.

¹² D. LESSING: *Pokój nr 19...*, s. 103.

¹³ Ibidem, s. 102.

¹⁴ D. LESSING: *To Room Nineteen: Collected Stories I*. W: *The Doris Lessing Reader*. London 1991, s. 37 (przeł. M.G.).

i żeby nikt o tym nie wiedział”¹⁵. Jednocześnie możemy obserwować proces wycofywania się S. z przyjętych przez nią ról. Obowiązki matczyne przejmuje Sophie, *au pair* z Niemiec, wszystkie prace domowe bierze na siebie gosposia, M. natomiast ma stałą kochankę, która całkowicie zaspokaja jego potrzebę bliskości. Okazuje się, że rodzina wyposażona w różnorodne substytuty S. nie zadaje pytań i godzi się na jej izolację. Co więcej, staje się oczywiste, że funkcje, w których wyręczają ją inne kobiety, są niezbędne, niemniej osobę, która je pełni, można bez trudu zastąpić. Zapewniając sobie tego rodzaju zastępstwo, bohaterka postanawia przenieść poszukiwania własnego pokoju poza „wspaniały, biały dom nad rzeką”. Początkowo jej starania wydają się ograniczone brakiem własnych dochodów — S. obawia się, że nie będzie mogła wytłumaczyć mężowi okazałych wydatków związanych z wynajęciem pomieszczenia. Ostatecznie jednak pragnienie znalezienia azylu okazuje się silniejsze niż duma, tym bardziej że bohaterka stopniowo utwierdza się w przekonaniu, „że musi go mieć”¹⁶.

S. trafia do motelu w najbliższym mieście, jednak ze względu na zbytne zainteresowanie i współczucie, jakie budzi w jego właścicielce, nie wraca tam więcej. Szybko znajduje kolejne lokum — „Motel u Freda”, gdzie, posługując się fikcyjnym nazwiskiem Jones, otrzymuje klucz do tytułowego pokoju numer 19, który „był zwykły, anonimowy, taki, jakiego S. pragnęła. [...] siadła na brudnym fotelu, plecami do brudnego okna, i zamknęła oczy. Była sama. Była sama. Była sama”¹⁷.

Początkowo bohaterka spędza w pokoju dwa dni w tygodniu, by ostatecznie, „głodna egzystencjalnej przestrzeni”¹⁸, zamykać się w nim pięć razy w tygodniu na osiem godzin dziennie przez okrągły rok. Możemy zadać sobie pytanie: cóż robiła podczas

¹⁵ D. LESSING: *Pokój nr 19...*, s. 105.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 106.

¹⁸ L. DAS: *Interrogating Culture: Sexuality, Madness and Marxism in the London Novels of Doris Lessing*. W: *Studies in Women Writers in English*. Red. M.K. RAY, R. KUNDU. New Delhi 2007, s. 40.

długich miesięcy spędzanych w samotności? Odpowiedź znajdziemy w tekście:

Nic, zupełnie nic. [...] Nie była już [...] matką czworga dzieci, żoną [...], panią domu zatrudniającą panią Parkes i Sophie Traub, nie była w takich a takich stosunkach z przyjaciółmi, nauczycielami, dostawcami. [...] nie była już panią wielkiego białego domu i ogrodu, właścicielką mnóstwa strojów na różne okazje. Była panią Jones i była sama, i nie miała ani przeszłości, ani przyszłości¹⁹.

W jej świadomości pojawiła się również refleksja innego rodzaju: „Oto po tylu latach małżeństwa i wychowywania dzieci — myślała — latach najrozmaitszych obowiązków, jestem taka sama. Zdarzało mi się myśleć, że nic ze mnie nie zostało prócz tych różnych ról, jakie mi narzucała pozycja pani Rawlings”²⁰. Bardzo szybko pokój stał się dla bohaterki znacznie bliższy niż dom, w którym mieszkała już tylko pozornie. Miała nadzieję, że posiadanie własnej przestrzeni, choćby w zapyziałym hotelu, pozwoli jej na rekonstrukcję osobowości — niezależnej od ról, jakie narzuciło jej społeczeństwo²¹.

S. utraciła jednak swoją przystań, kiedy M. zdecydował się na wynajęcie prywatnego detektywa i zlokalizowanie jej kryjówki — była to inwazja na sferę *sacrum*, której tak pieczołowicie strzegła: „Poszła na górę usiąść w swym wyplatany fotelu. Ale to już było nie to samo. Mąż ją wysledził (świat ją wysledził). Powrócił nacisk. Była tu za jego wiedzą. W każdej chwili mógł wejść tutaj do pokoju numer 19”²². M. od razu założył, że S. ma kochanka. Perspektywa dojrzałej kobiety znajdującej przyjemność w wielogodzinny siedzeniu w ciszy wydała mu się obca i nieprawdopodobna — jak sugeruje narrator, „zbyt przerażająca”²³.

¹⁹ D. LESSING: *Pokój nr 19...*, s. 116.

²⁰ Ibidem.

²¹ D.S. GENTRY: *The Art of Dying: Suicide in the Work of Kate Chopin and Sylvia Plath*. New York 2007, s. 96.

²² D. LESSING: *Pokój nr 19...*, s. 122.

²³ Ibidem, s. 121.

Po tym jak Fred, właściciel hotelu, poinformował ją o wizycie detektywa, bohaterka podjęła rozpaczliwą próbę przywrócenia przestrzeni hotelowej znaczenia, które odebrał jej mąż:

Próbowała wślizgnąć się pod osłonę pokoju, jak ślimak wydłubany z muszli, który usilnie próbuje wcisnąć się do niej z powrotem. Ale cały spokój tego pomieszczenia znikł. Starła się z całą świadomością go przywrócić, popaść w ów nieprzytomny twórczy trans (czy cokolwiek to było), jaki tu przedtem przeżywała²⁴.

Przestrzeń metaforycznie porównana do muszli, do której próbowała na powrót schronić się S., nie istnieje, gdyż zniszczył ją M., zlecając to dochodzenie²⁵. I chociaż bohaterka znalazła zastępstwo dla każdej z ról przypisywanych pani Rawlings, konwenanse kulturowe wciąż nie pozwoliły jej odejść. Obraz rodziny mógłby ucierpieć, a pozory musiały zostać zachowane za wszelką cenę. S., pozbawiona azyłu, porównuje się do osoby uzależnionej, odsuniętej od środków odurzających:

Na próżno, czuła się zbolala jak narkoman [...]. Wracała tam jeszcze kilka razy, starając się odnaleźć siebie, ale odnajdywała tylko nienazwanego ducha niepokoju, kłujący, gorączkowy głód ruchu, drażniące skrępowanie, które wywoływało w niej uczucie, jakby w mózgu zapalały się i gasły kolorowe światła. Zamiast łagodnego uroku, który stanowił atmosferę pokoju, czekały teraz na nią demony, sprawiając, że miotła się ślepo to tu, to tam, mamrocząc słowa nienawiści. Rzuciła się z miejsca na miejsce, jak ćma uderzająca o szybę, opadająca na dół, i wzbijająca się znów na połamanych skrzydłach, by jeszcze raz trzasnąć o niewidzialną przeszkodę. I tak wkoło. Wkrótce, wyczerpana, oświadczyła Fredowi, że przez jakiś czas nie będzie potrzebowała pokoju, bo wyjeżdża na urlop. Udała się do domu, wielkiego białego domu nad rzeką²⁶.

²⁴ Ibidem, s. 123.

²⁵ K.W. SHANDS: *Embracing Space: Spatial Metaphors in Feminist Discourse*. Westport 1999, s. 61.

²⁶ D. LESSING: *Pokój nr 19...*, s. 123.

Nękana pogłębiającymi się urojeniami oraz pozbawiona nadziei na utrzymanie niezależności decyduje się na ostateczny krok — na samobójstwo. Śmierć, jaką znajduje w hotelu po ostatnim powrocie do „własnego pokoju”, staje się jej ostateczną przestrzenią, której próg przekracza; przestrzenią, która być może zapewni jej spokój: „Nie czuła obecności szatanów, bo już przestali nawiedzać dom i ogród, bo tak naprawdę jej dusza pozostała w pokoju numer 19”²⁷.

W opowiadaniu Doris Lessing bohaterka sukcesywnie zmniejsza przestrzeń, jaką zajmuje. Początkowo jej terytorium wydaje się nie mieć granic. Następnie, z obawy przed demonem w ogrodzie, S. ogranicza się wyłącznie do domu. Kiedy jednak i on przestaje być bezpieczny, wycofuje się do sypialni na piętrze, a potem do niewielkiego pomieszczenia na strychu. Kolejno przenosi się do coraz mniejszych pokoi hotelowych. W końcu ogranicza się do łóżka, w którym umiera otruta gazem, aby ostatecznie trafić do trumny lub urny, „niedużej posiadłości”, jak przewrotnie określa te przestrzenie w swoich wierszach amerykańska poetka Emily Dickinson²⁸. Po śmierci, będącej rezultatem świadomego wyboru, S. nie będzie zajmować już żadnej przestrzeni w świecie rzeczywistym, co paradoksalnie przynosi jej prawdziwą wolność.

Opowiadanie Lessing wyraża kobiecą potrzebę posiadania różnych rodzajów przestrzeni. Przestrzeń fizyczna, wolna od rodziny i codziennych obowiązków, warunkuje możliwość pojawienia się przestrzeni intelektualno-emocjonalnej. Opisy pomieszczeń oddają psychiczny stan bohaterki opowiadania: stopniowo stają się coraz mniejsze i coraz ciemniejsze (począwszy od białego obszernego domu, a skończywszy na pokoju hotelowym urządzonym w odcieniach ciemnej zieleni i brązu)²⁹.

²⁷ Ibidem, s. 125.

²⁸ E. DICKINSON: *Trumna — nieduża to posiadłość*. W: 100 wierszy. Przeł. S. BAŃCZAK. Kraków 1990, s. 107.

²⁹ Polskemu wydaniu zbioru opowiadań Doris Lessing, w którym znalazł się *Pokój nr 19*, towarzyszą ilustracje Aleksandra Stefanowskiego. Wydają się

W opowiadaniu mamy również do czynienia z projekcją uczuć bohaterki na rzeczywistość, która ją otacza. Psychiczne ograniczenie S. w małżeństwie (będącym porażką) i rodzinie znajduje odzwierciedlenie w poczuciu fizycznego uwięzienia w ogrodzie, w domu, w hotelowym pokoju. Rosemery Royston w książce *Women on Poetry*³⁰ sugeruje, że gdyby presja społeczna nie była tak silna, być może S. zabrałaby ze sobą do pokoju pióro i papier czy też pędzel i sztalugę, dając upust twórczej części swojej osobowości. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że bohaterka była artystką — przed zajściem w ciążę pracowała jako ilustratorka dla agencji reklamowych. Po utracie kryjówki zwraca uwagę na „twórczy trans”³¹, którego doświadczała w hotelu. Wpisuje się wobec tego wręcz idealnie w kategorię niespełnionej artystki bez „własnego pokoju”, kobiety o zmarnowanym talencie.

ONE'S OWN ROOM, THE ROOM 19. THE ROLE OF CLOSED SPACES IN DORIS LESSING'S SHORT STORY *TO ROOM NINETEEN*

Summary

The purpose of this article is to present the role of space in life of Susan Rawlings, the protagonist of a short story written by Doris Lessing *To Room Nineteen*. The character's attitude towards closed spaces plays a significant role in the story, as it gives a reader an idea of Susan's condition. The woman expresses a desperate need of solitude, which is a clear consequence of her problems in personal life. Although the room 19, a private, exclusive space that Susan tries to preserve, gives her only an illusory chance to solve overwhelming dilemmas, still it becomes an important and symbolic feminine asylum. The desperate need of seclusion and the attempt to possess "a room of one's own", makes Lessing's short story one of the crucial texts of 20th century feminist literature, as it manifests women's right to freedom and independence.

one znakomitą wizualną i metaforyczną ilustracją kobiecego wołania o prawo do własnej przestrzeni fizycznej, umysłowej i emocjonalnej.

³⁰ R. ROYSTON: *Room 19 Revisited*. W: *Women on Poetry: Writing, Revising, Publishing and Teaching*. Red. C. SMALLWOOD, C.S. HARRIS, C. BRACKETT-VINCENT. Jefferson 2011, s. 247.

³¹ D. LESSING: *Pokój nr 19...*, s. 123.